Escribir otra isla: la República Dominicana en su literatura, edited by F. Bustamante, E. Guerrero and N. Rodríguez. Almenara, 2021, pp. 231-244.

Opacidad y errancia en la poesía de Norberto James Rawlings

Néstor E. Rodríguez
University of Toronto

En los debates en torno a la modernidad en el contexto latinoamericano, la literatura y la producción intelectual de las Antillas ha tenido un carácter inexplicablemente satelital. Fuera de unas pocas figuras del siglo pasado como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, José Lezama Lima y Juan Bosch, el archivo intelectual caribeño no parece ser considerado de importancia en el curso de tales indagaciones. Dentro de este menoscabado conjunto la poesía es el género que menos se toma en cuenta, a pesar de que República Dominicana, Cuba y Puerto Rico tienen un corpus considerable en lo tocante a pensar el horizonte moderno desde la literatura. Estos textos serían de gran utilidad en las pesquisas sobre muchos de los temas que han caracterizado los afanes teóricos recientes, sobre todo en Norteamérica –a saber, los estudios de la literatura mundial («World Literature Studies»), la crítica feminista y la ecocrítica–. La obra de autores fundamentales del panteón poético del Caribe, como la puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1956), el cubano Nicolás Guillén (1902-1989) y los dominicanos Aída Cartagena Portalatín (1918-1994) y Pedro Mir (1913-2000), pide a gritos la atención de la crítica académica, en tanto materia ineludible para cualquier tentativa de pensar la conflictiva modernidad latinoamericana. Es a la luz de esta premisa que examinaré la obra de Norberto James Rawlings (1945-2021). Mi intención es encontrar en ella claves para la teorización de un sujeto en pugna con el proyecto de la modernidad en el marco de la postguerra civil y el afianzamiento del orden neoliberal en la República Dominicana. Esa lectura revelará a su vez lo que entiendo como los órdenes más salientes de su poesía: la opacidad y la errancia.

Para Édouard Glissant, la opacidad implica una suerte de pulsión o «fuerza poética» (1997b: 192) que da al traste con cualquier intento de normalización de lo diverso a la rigidez de un esquema: «Lo opaco no es lo oscuro, pero puede serlo y puede ser aceptado como tal. Es lo no-reductible, la más vital de las garantías de participación y de confluencia» (1997b: 191). Endeudado con una tradición filosófica que tiene sus raíces en la obra de Nietzsche y Heidegger, y en diálogo con pensadores coetáneos como Lyotard, Deleuze y Guattari, Glissant concibe la noción de opacidad en base a la reticencia en el pensamiento fundamentado, axioma que se halla en la médula de la filosofía posmoderna. Para el martiniqués la opacidad implica el reconocimiento de la plena diferencia, lo que acaba con la idea del sujeto de la razón occidental como eje de comparación. A esta forma encorsetada de pensamiento Glissant la denomina «transparencia»:

> La transparencia deja de parecer el fondo del espejo en el cual la humanidad occidental reflejó el mundo a su imagen y semejanza; ahora hay opacidad en el fondo del espejo, todo el limo depositado por los pueblos, sedimento fértil, pero también incierto y todavía hoy inexplorado, negado, oculto, y cuya presencia insistente no podemos dejar de experimentar. (1997b: 111)

En el contexto del Caribe, cuyas sociedades surgen del trauma histórico de la colonización y sus derivas, Glissant propone una epistemología no hegemónica, un reino inofensivo, como aquel que intentó implantar Ti-Noel en las páginas finales de *El reino de este mundo* (1949). En la novela de Alejo Carpentier este personaje alcanza una epifanía moral tras sus transformaciones en buitre, avispa, hormiga y ganso, una epifanía que surge a raíz de no ser aceptado en su diferencia. Es justo en el terreno de la aporía de la comunicación con la otredad donde Glissant ubica el pensamiento de la opacidad; el mismo supone el reconocimiento de la existencia política del otro que habla, y el derecho de ese otro a no ser encasillado en ningún molde: «Pido para todo el mundo el derecho a la *opacidad*, que no es la cerrazón. Para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa realidad de los modelos universales» (2006: 31; énfasis del original).

El «pensamiento de la errancia» (1997b: 20) en Glissant entronca con esta dinámica no jerarquizadora propia de la opacidad para subrayar la idea de renuncia a toda voluntad de anclaje en el plano epistemológico. Más allá de su deuda con el pensamiento posmoderno, al privilegiar la contingencia

de los desplazamientos por encima de cualquier tentativa de consolidación de verdades absolutas, Glissant esboza los pormenores de una ética: «al hacer propios los problemas del Otro, es posible encontrarse a uno mismo» (1997b: 18). Como se verá, la poesía de James revela estrechas conexiones con los usos teóricos de los conceptos de opacidad y errancia de Glissant, al tiempo que permite expandir su alcance para arrojar luz sobre aspectos capitales de la historia dominicana moderna, como la desigualdad social, el nacionalismo y el exilio.

Se puede argüir que la poesía de James ejercita una ética y una estética de la opacidad y la errancia. El sujeto de su obra se desplaza en un espacio cuyos ejes son la niñez en San Pedro de Macorís, epítome del capitalismo de plantación en la isla; el Santo Domingo de la postguerra civil con sus incongruencias en los procesos de modernización política y, por último, el ámbito del exilio. Como la obra de Neruda y Vallejo, autores que, según su propia cuenta, lo acompañan en la fragua de su poética literaria (Davis 1987: 16), la poesía de James también muestra diversos tipos de dicción. En sus primeros libros, *Sobre la marcha* (1969) y *La provincia sublevada* (1972), resuena el hablante testador, de acento augural, que se propone hacer visible la cotidianidad del sujeto de a pie y registrar así su existencia política. En *Vivir* (1981) prima la voz del desencanto con el proyecto político posterior al 1965, rasgo que evoluciona en *La urdimbre del silencio* (2000) y *Patria portátil* (2004) hacia un decir signado por la nostalgia del Santo Domingo que pudo haber sido, así como por los modos del afecto, todo ello intuido a partir de la mirada extrainsular. Es la voz del «poeta errante» (James 2011: 209), para recurrir a un verso de otro de sus libros, *Oscuro amor* (2010).

Nacido en el Ingenio Consuelo, James proviene de una familia obrera con raíces en Jamaica, Trinidad, Saint Kitts y el sur de los Estados Unidos. Creció repartiendo sus lealtades entre varias lenguas: el inglés de la casa, el «patois» del batey y el español del sistema escolar en San Pedro de Macorís. Estos detalles de su educación infantil hablan de la «antillanía subterránea» (1997a: 426) que destaca el Glissant de *El discurso antillano* como propia de los sujetos del Caribe, y que implica una identidad relacional que responde a la contingencia de los contactos entre islas. Ciertamente, la historia personal de James, marcada por múltiples desplazamientos, ofrece claves para entender los matices que definen al sujeto de su obra.

Al abandonar la provincia para proseguir estudios en Santo Domingo, James arrastró el paisaje de marginalidad que le resultaba familiar. El cuadro no era menos áspero en la ciudad capital. Fue testigo del optimismo generalizado que produjo la presidencia de Juan Bosch y también de la desazón ciudadana al ver cómo ese gobierno se desmoronaba[1]. Cuando estalló la llamada Guerra de Abril en 1965 y sobrevino la segunda invasión de Estados Unidos, James participó del conflicto desde las filas del Comando de la Escuela Argentina. Durante los años tempranos de Joaquín Balaguer en la presidencia (1966-1978), James padeció persecución política por su afiliación al Movimiento Popular Dominicano, situación que lo empuja al exilio en 1973[2]. A su regreso, en 1979, pudo comprobar cuán profundo se habían afianzado las prácticas de la economía de libre mercado en el capitalismo dominicano, una tara que abordará en *Vivir* (1981) y en la cual insistirá en el resto de su obra.

La mirada utópica es una constante en la poesía de James. Desde *Sobre la marcha* y *La provincia sublevada* hasta sus libros del nuevo milenio, donde resalta la experiencia de la emigración y los tránsitos afectivos, es patente la marca de una voz que apunta a la esperanza como motivo poético y que tiene como trasfondo dos grandes crisis: la del Santo Domingo de la transición democrática y la del neoliberalismo de los años ochenta y sus secuelas. Sus textos registran la huella de la ruina del sujeto en dichas coyunturas históricas, pero también apuntan a la posibilidad de una salida. En efecto, como el antiguo arte de los «griot», los relatores del África occidental, la poesía de James puede leerse como archivo de una memoria que no encuentra cauce en la narrativa de la historia oficial dominicana. La transparencia avasalladora

[1] En 1962, Juan Bosch (1909-2001) se convirtió en el primer presidente electo en la República Dominicana tras el restablecimiento del orden democrático. Al iniciar sus funciones en la primera magistratura del Estado en febrero de 1963 impulsó un amplio abanico de reformas sociales que le granjearon la suspicacia de la élite económica y los sectores conservadores. Fue derrocado el mismo año.

[2] Balaguer fue el responsable de la cruenta represión contra la militancia izquierdista en la República Dominicana de entonces. De esa coyuntura surge la migración dominicana a la ciudad de Nueva York, que se establecerá principalmente en el sector del Alto Manhattan conocido como Washington Heights. Sobre este legado siniestro de los gobiernos de Balaguer, véanse Cassá 1986 y Hoffnung-Garskof 2008.

que destila el texto histórico nacional parece superarse en una persona poética cuya errancia envuelve al otro al punto de su propia borradura, como se aprecia en «Sobre la marcha», del libro homónimo: «Yo no soy un extranjero más. / Soy sencillamente uno de ustedes, / con la mínima diferencia / de los libros subrayados / con una sonrisa / brevemente trazada» (2011: 19). En otro poema de *Sobre la marcha*, el titulado «Silencio para el canto», es posible identificar con mayor claridad los ribetes utópicos de la obra temprana de James: «Que hagan silencio. / Que sepan que no tienen derecho a oírnos / o dejar de oírnos siquiera. / Esta es la hora de la esperanza / la hora de fijar la mirada / y encaminarnos como los ríos» (2011: 30).

Lo más singular de esta voz que asume el nosotros como efecto de su cercanía al Santo Domingo de las consignas y proclama la esperanza es que lo hace sin caer en los lugares comunes del nacionalismo, esa otra forma de la transparencia según Glissant (2006: 35). Dicho gesto se presenta con nitidez en «Los inmigrantes», también recogido en *Sobre la marcha*. El poema comienza con el establecimiento de una premisa: la realidad de una historia no conocida que precisa salir de la invisibilidad: «Aún no se ha escrito / la historia de su congoja. / Su viejo dolor unido al nuestro» (2011: 36). La voz poética alude a la inmigración de trabajadores de las Antillas de habla inglesa, principalmente de Saint Kitts, Tortola, Nevis, Barbados, Anguila y Saint Thomas, que a partir de 1893 empiezan a llegar a la República Dominicana para trabajar en diversos oficios relacionados con la industria del azúcar (Inoa 2018: 60). La épica de esta inmigración comporta un relato de tensión racial y cultural que encontró su punto de mayor complejidad en los años tempranos del régimen de Trujillo, al promulgarse una ley que buscaba limitar la emigración de trabajadores negros. Con todo, como sostiene Orlando Inoa, la importación de la mano de obra proveniente del Caribe anglófono no se detuvo hasta bien entrada la Segunda Guerra Mundial (2018: 103-104).

La persona poética de «Los inmigrantes» se ocupa de transmitir la angustia del sujeto de una cultura del desplazamiento al tiempo que registra la impresión de ese tránsito en la morfología social dominicana como un ejemplo más de la historia de la plantación caribeña:

> No tuvieron tiempo
> –de niños–

para asir entre sus dedos
los múltiples colores de las mariposas
atar en la mirada los paisajes del archipiélago
conocer el canto húmedo de los ríos.

No tuvieron tiempo de decir:
–Esta tierra es nuestra.
Juntaremos colores.
Haremos bandera.
La defenderemos.

Hubo un tiempo
–no lo conocí–
en que la caña
los millones
y la provincia de nombre indígena
de salobre y húmero apellido
tenían música propia
y desde los más remotos lugares
llegaban los danzantes.

Por la caña.
Por la mar.
Por el raíl ondulante y frío
muchos quedaron atrapados.

Tras la alegre fuga de otros
quedó el simple sonido del apellido adulterado
difícil de pronunciar
la vetusta ciudad
el polvoriento barrio
cayéndose sin ruido
la pereza lastimosa del caballo de coche
el apaleado joven
requiriendo
la tibieza de su patria verdadera.

Los que quedan. Estos.
Los de borrosa sonrisa
lengua perezosa

para hilvanar los sonidos de nuestro idioma
son la segura raíz de mi estirpe
vieja roca donde crece y arde furioso
el odio antiguo a la corona
a la mar
a esta horrible oscuridad plagada de monstruos. (2011: 36-37)

Llama la atención que esa «raíz» de la que se enorgullece el hablante lírico quede definida en base al desplazamiento perpetuo de sus antepasados por el archipiélago y antes por el Atlántico, puesto que en los versos finales del fragmento citado resulta evidente la referencia a la trata esclava. El carácter itinerante de su movilidad echa por tierra incluso las pretensiones de apropiación de la propia voz que los reclama como dominicanos: «Vengo a escribir vuestros nombres junto al de los sencillos, a ofrendaros esta Patria mía y vuestra / porque os la ganáis / junto a nosotros en la brega diaria / por el pan y la paz / por la luz y el amor» (2011: 38).

No hay que confundir la valencia de la palabra patria en este poema, y en toda la obra de James, con el cuerpo político normalizado de la República Dominicana. Por más que resuenen en ella la nostalgia por la geografía insular y ciertos episodios de su historia, la patria en estos textos no apela a la representación de la transparencia reductora de los nacionalismos, sino al carácter siempre difuso, inclasificable, de la opacidad. Así se revela, por ejemplo, en los siguientes versos de «Patria portátil», incluido en el libro homónimo de 2004, en los cuales se ilustra el sentido de la noción de patria en la poética de James: «Inventé para mí esta patria portátil que me cuelga bien adentro con sus ríos montañas valles y héroes» (2011: 176). La nación a la que refiere esa «patria portátil» está aún por fundarse, y esa indeterminación da la medida de su íntima amplitud. El sujeto que la canta se presenta como suspendido sobre el suelo insular y exílico. Tocar el suelo, adosarse a la materialidad de lo telúrico, como propone la voz poética del *Canto general* (1950) de Neruda, supondría fijar, entender, describir límites, salvar la distancia que permite vislumbrar el ritmo de la realidad caribeña y volverlo legible.

Desde los versos iniciales de *Sobre la marcha*, la fibra utópica de ese empeño instala al sujeto en la dinámica de la errancia: «Sobre la marcha / vamos construyendo el canto» (2011: 12). Se trata de un hacer que potencia el carácter trashumante de esa voz que apela a una salida renovadora: «En

medio de esta ambición / crecen las rígidas espigas buscadoras de luz / peinando la brisa / caminando aun sin rastro en lo alto. / En el mismo centro de nuestro sueño / se elevan apaciblemente como crecida esperanza que / –sobre la marcha– / nos damos» (2011: 13). Y más adelante, en el poema titulado «Silencio para el canto»: «Esta es la hora de la esperanza / la hora de fijar la mirada / y encaminarnos/ como los ríos» (2011: 30).

En el segundo poemario de James, *La provincia sublevada,* persiste el motivo utópico frente a la inmediatez de lo político: «Porque de tu amor / del mío / del nuestro / pervive la esperanza / en la esperanza del pueblo / a pesar de la ira y el odio» (2011: 55). Asimismo, en *Vivir*, su tercer libro, James dedica sendos poemas a René del Risco Bermúdez (1937-1972) y Antonio Lockward Artiles (1943), autores que, al igual que él, militaron en la resistencia contra de la invasión estadounidense y comulgaron con los ideales de transformación social del Santo Domingo de la postguerra civil. En «Hábito de sueños», en honor a del Risco Bermúdez, se lee: «¿quién puede reprimir / nuestros hábitos de sueños y esperanzas?» (2011: 71). Mientras que en el dedicado a Lockward, «Tu ciudad», el hablante refiere: «Grande es tu ciudad de día. / Con la oscuridad empequeñece / crecen su ira / y el terror que la acordona» (2011: 72).

La pervivencia del nosotros en la poesía de James remite a una noción de «pueblo» muy distante del Pueblo con mayúscula al que apela el nacionalismo como narrativa. El pueblo de la poesía de James ejemplifica más bien esa «multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos» de la que habla Giorgio Agamben en *Medios sin fin*:

> Todo sucede, pues, como si eso que llamamos pueblo fuera en realidad, no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas; en un extremo, el Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos, en el otro la reserva (*bandita*) –corte de los milagros o *campo*– de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos. (2001: 32; énfasis del original)

Puede que la osadía de cantar al pueblo con minúscula en la poética de James esté en la base de los reductores análisis de su producción temprana

realizados por Pedro Conde Sturla y Richard Jackson, quienes pierden de vista la agudeza del gesto político de su poesía. Al comentar *Sobre la marcha*, Jackson despacha dicho gesto en los siguientes términos: «Aunque no están abiertamente expresados, este volumen sí aborda problemas sociales, políticos y nacionales que reflejan su vínculo con izquierdistas en su época de estudiante en los años sesenta y setenta» (1997: 93). Por su parte, Conde Sturla, en una de las primeras notas en torno a la producción poética de James, sostiene lo siguiente: «Norberto James Rawling [*sic*] ha publicado *Sobre la marcha* (1969), un poemario de arquitectura sobria y monótona. A rasgos generales, el libro vale menos por lo que tiene que por lo que anuncia. Sin embargo, no sería justo negarle vitalidad, al menos en lo que respecta a su concepción» (1970: 90). Lo que Jackson y Conde Sturla no logran atisbar es precisamente la materia por demás política que será el santo y seña de toda su producción, y que se condensa en ese dar voz a «los sencillos» que canta el sujeto de «Los inmigrantes».

Los pliegues de lo político en la producción de James se dilatan a partir de *Vivir* con la incorporación del tropo del regreso al país natal. El libro tiene una dedicatoria ideológicamente densa: «Al pueblo dominicano en lucha. Al pueblo cubano por su ejemplo» (2011: 59), en clara alusión a los resabios de la gesta del 1965 y a la consolidación de la Revolución cubana como modelo histórico de sociedad. El horizonte al que apela el hablante de *Vivir* es el del Santo Domingo del afianzamiento del neoliberalismo como modelo económico, y esto es algo que salta a la vista desde el primer poema de la colección, «Recién llegados»:

> No siempre los recién llegados
> arribamos a las terminales
> sobrecogidos de asombro.
> En el equipaje cargamos materiales
> para fundar lo que en noches y tedios acumulados fueron sueños.
>
> Nuestros más recientes asombros se solazan al pie de los monumentos
> en medio de larguísimas avenidas.
> Se reconocen a sí mismos
> en las enormes vidrieras
> recreando el pasado. (2011: 59)

El hablante que fija la mirada en la ciudad de la postguerra no es un sujeto deslumbrado ante las mieses del desarrollismo, sino que, similar al de la poesía de René del Risco Bermúdez, observa con suspicacia la faz visible de la paradójica modernidad dominicana. Así pues, las múltiples acepciones del «asombro» en el poema subrayan la certidumbre en un proyecto inconcluso. Es más, la voz poética parecería perseguir la condición de claridad y lucidez que Ernst Bloch identifica en la «mirada hacia adelante» del sujeto moderno al teorizar sobre la «función utópica» que considera propia a la raza humana: «Y es que la mirada hacia adelante se hace justamente más aguda a medida que se hace más claramente consciente. En esta mirada el sueño quiere ser en absoluto claro y el presentimiento, en tanto que auténtico, lúcido» (2007: 181). Otros textos de *Vivir* permiten apuntalar esta lectura sobre la perspicacia del hablante ante el Santo Domingo neoliberal. El poema «Ozama» es uno de ellos:

> La ciudad puede cotidianamente
> despertar y morir
> en su horizontal crecimiento.
> Pueden los mondos funcionarios del régimen
> multiplicar sus espejos
> renovar sus roperos
> sin que los líquidos de tu cólera
> laven de sus solapas
> los colores de la sangre.
> Esa es su marca: señal convenida.
> Cuando los diminutos ángeles populares
> rescaten nuestras banderas pisoteadas
> ignoro qué escondidas muertes
> qué húmedas y oscuras historias
> podrán retener tus aguas.
> Pierden majestuosidad las lilas
> en tus espejos.
> Pienso que no tendrías razón de existir
> a no ser por la aleve aridez
> que recorre el corazón de esta isla. (2011: 73)

El río Ozama, referente de la historia de la ciudad de Santo Domingo desde su fundación a finales del siglo XV, se convierte en depositario de las

historias del desasosiego y añorada redención de los «ángeles populares» que no participan del cuestionable avance de la modernidad. Frente a ese cuadro, el atractivo de las lilas, cuya «majestuosidad» es producto del detrito que modifica negativamente el ecosistema fluvial, palidece ante los «espejos» que reflejan la realidad del dominicano de a pie, una realidad muy distante de la que define la urbe del «horizontal crecimiento» del principio del poema.

El motivo del río aparece nuevamente en «Piedra de la noche», incluido en *La urdimbre del silencio*: «¿Dónde, oscura, espesa bóveda, / estarán los ecos soñados de tus aguas, / los tibios manotazos de la pasajera lluvia / de la isla, / los arrogantes limos, / las caracolas, / los guijarros del río, / su resbaladiza vestimenta, / su discreto monólogo por las aguas?» (2011: 125). Aquí el canto no es al Ozama, sino al Higuamo que atraviesa el Ingenio Consuelo y desemboca en el Mar Caribe por San Pedro de Macorís. Es el río de las memorias infantiles. La noche se revela como una piedra que activa la introspección del sujeto en un gesto que recuerda al José Watanabe de *La piedra alada* (2005)[3], quien también poetiza el recuerdo y la niñez.

Como es habitual en la obra de James, *La urdimbre del silencio* (2000) incluye tres epígrafes que anuncian los motivos que se desarrollarán en el poemario, a saber, la patria (José Emilio Pacheco), el olvido (Borges) y el dolor (Mark Strand). Uno de los textos en donde mejor se condensan estos temas es «Señal de identidad». En las estrofas iniciales se lee: «Me niego a habitar mi nombre en el nombre / de mi padre / y de mi propio espíritu que en él se guarece. / Me niego a negar ese rostro que como bandera enarbolo, / esta voz que proyecto en el vacío de mis muertos, / estos gestos que encarno / inmerso en estas raíces por las que me / nutro y soy» (2011: 106). El enaltecimiento de esas «raíces» nutricias llevan al hablante a rendir homenaje a un archivo mucho más antiguo en «Genealogía»: el de la tradición del cimarronaje. El poema lleva por dedicatoria «A mis abuelos ¿yorubas, gelofes, mandingas?» (2011: 126) y es un tríptico que narra la historia de la esclavitud africana en América. En la segunda parte la voz poética recurre a

---

[3] Las consonancias de la poesía de James con la del peruano José Watanabe (1945-2007) han pasado desapercibidas por la crítica. Aparte del tratamiento de la piedra como interlocutora, está el recurso de la contención al nivel de la forma, así como el empleo de la interculturalidad y la errancia como ejes temáticos. Además, en ambos autores se aprecia la marcada deuda con la obra de Vallejo.

la pulsión utópica tan marcada en los primeros libros de James: «Lejos de las estampidas y las llamas, / bajo yagua y palma, / bajo el salobre y tibio azul del tiempo, / guarecimos sueños y añoranzas del Dahomey» (2011: 126)[4].

Como se puede apreciar, el sujeto de *La urdimbre del silencio* exige su «derecho a la opacidad», esto es, integrar el mundo en su «irreductible singularidad» (Glissant 1997b: 190) en tanto partícipe de un orden que reconoce la filiación a un pasado vivo como memoria, pero ajeno a la lógica de las jerarquías. Esta dinámica de afirmación de la intencionalidad del agente se refuerza en otros textos de *La urdimbre del silencio* por medio de la metáfora del paseante en sus desplazamientos por la ciudad. Por ejemplo, en «Beechwood Road» la voz poética refiere: «Wellesley, Massachusetts, / por las breves aceras de Beechwood Road / divagas» (2011: 117-118). Luego, en «Transeúnte», se lee: «sobre abandonados osarios / avanzo simplemente» (2011: 149); y en «Bardo»: «Apresurado iba sin saber hacia dónde» (2011: 161). Sin embargo, la que a mi juicio es la instancia más clara de agencialidad del sujeto en sus andares por la ciudad está en unos versos del quinto poemario de James, *Patria portátil*, específicamente en el poema «Da igual»: «porque sencillamente vago sin prisa / doblo esquinas que a ratos no sé / si son ajenas o mías / y da igual» (2011: 165). Es innegable el eco del Neruda de «Walking around»[5], aunque la persona poética del texto de James no se enfoca en denunciar el individualismo de la era del capital monopolista, más bien lo celebra como elemento de redención en un espacio ahora signado por la opacidad[6].

Los componentes paratextuales de *Patria portátil* dimensionan el espacio de la propuesta ética y cívica que subyace en toda la poesía de James. El libro está dedicado a su hijo e incluye epígrafes de T. S. Eliot, W. H. Auden

---

[4] Es evidente la conexión entre «Genealogía» y el poema más emblemático de Nancy Morejón, «Mujer negra». En el texto de Morejón también se aborda la historia de la esclavitud, pero el énfasis está en el contexto cubano y la subjetividad femenina.

[5] «Walking around» pertenece al segundo volumen de *Residencia en la tierra*, publicado en Madrid en 1935.

[6] Conviene destacar en este punto la conexión entre el concepto de opacidad de Glissant y la teoría de Michel de Certeau en torno al paseante como sujeto que reafirma su subjetividad en el andar azaroso por la urbe. Véase Certeau 2000.

y Mario Benedetti relacionados con la noción de patria. El primer texto del conjunto es «Lección», donde se observa el llamado a un sentido de comunidad que se intuye a través del retrato de la naturaleza insular: «Observa hijo cómo rasguña / el mar las orillas de la playa / cómo a dentelladas húmedas / impone su reino salobre. / Cuando canta el mar / se embriaga de sol la brisa / se cuela su música amarga / entre blancas cortinas de agua / y construye la distancia / con invisibles partículas / de transparencia diurna» (2011: 159). El sujeto parecería confundirse con la brega del mar que arropa la memoria de los días idos. Lo que queda de ese impulso anclado en la lejanía no puede ser menos que una ganancia, y en ello se basa la «lección» de escuchar esa «música amarga» que viene del mar. La visión de la isla como espacio, más que geopolítico, afectivo, se concentra en los versos ya citados del poema que da título al libro: «Inventé para mí esta patria portátil / que me cuelga bien adentro / con sus ríos montañas valles / y héroes» (2011: 176), en los cuales se desmonta la entelequia de una noción de patria amparada en eso que Silvio Torres-Saillant denomina «protocolos de exclusión» (1999: 37). Para el sujeto que artificia su «patria portátil» desde la conciencia de la opacidad, este ejercicio de introspección apunta a la idea de patria como tarea: «El recuerdo pesa más / porque viven abiertas / sus ventanas / hacia el mañana» (2011: 189).

En definitiva, toda la poesía de Norberto James Rawlings se orienta hacia ese cometido tan político como hondamente humano. En ella persiste la mirada utópica como norma de redención ante la contingencia de lo histórico. Esta cualidad la vuelve un archivo ineludible para ponderar los avatares de la modernidad en el contexto de la República Dominicana como paradigma de problemáticas extensibles al marco más amplio de lo latinoamericano.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2001): *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.

Bloch, Ernst (2007): *El principio esperanza [1]*. Madrid: Trotta.

Cassá, Roberto (1986): *Los 12 años: contrarrevolución y desarrollismo*. Santo Domingo: Alfa & Omega.

Certeau, Michel de (2000): «Andares de la ciudad». En *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 103-122.

Conde Sturla, Pedro (1970): *Antología informal: la joven poesía dominicana*. Santo Domingo: Editora Nacional.

Davis, James J. (1987): «Entrevista con el dominicano Norberto James Rawlings». En *Afro-Hispanic Review* 6 (2): 16-18.

Glissant, Édouard (1997a): *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.

— (1997b): *Poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

— (2006): *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre.

Hoffnung-Garskof, Jesse (2008): *A tale of two cities. Santo Domingo and New York after 1950*. New Jersey: Princeton University Press.

Inoa, Orlando (2018): *Trabajadores inmigrantes en la República Dominicana*. Santo Domingo: Letra Gráfica.

Jackson, Richard. L. (1997): *Black writers and the Hispanic canon.* New York: Twayne.

James Rawlings, Norberto (2011): *Poesía 1969-2008.* Berlin: Cielonaranja.

Morejón, Nancy (1975): «Mujer negra». En *Casa de las Américas* 88: 119-120.

Torres-Saillant, Silvio (1999): *El retorno de las yolas. Ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo Domingo: La Trinitaria.

Watanabe, José (2005): *La piedra alada*. Valencia: Pre-Textos.

Burladores burlados

Astucia y sororidad en dos cuentos de Ángela Hernández

Violeta Lorenzo Feliciano
University of Arkansas

En 2016, la labor literaria que Ángela Hernández (1954) ha desempeñado a lo largo de su vida fue reconocida cuando obtuvo el Premio Nacional de Literatura, el máximo galardón de las letras dominicanas. La votación del jurado que otorga el premio fue unánime debido a que su obra «constituye un ejemplo de literatura realizada a conciencia, con extremo cuidado de las formas» y a que Hernández ha «puesto las letras nacionales en un sitial de gran valoración nacional e internacional» (Alcántara Almánzar en Sosa 2016: en línea).

Hernández forma parte de un grupo de escritoras que en los ochenta se enfocaron en la «revalorización de la presencia de la mujer en la sociedad, con interés de situarla más allá del objetivo sexual y del rol maternal» (Cabrera Cabrera 2009: 364). La importancia del nuevo enfoque que trajeron estas narradoras y poetas, entre las cuales se encuentran Chiqui Vicioso e Hilma Contreras, estriba en que mucha de la literatura dominicana incorpora de modo acrítico nociones de masculinidad que naturalizan la misoginia que caracterizó la dictadura de Trujillo. A través de sus textos literarios estas autoras empezaron a desafiar algunas de las tendencias machistas del canon dominicano, con el propósito de contrarrestar «the dictatorship's deeply sexualized gender discourse, and especially notions of masculinity that became hegemonic during its reign» y que aún imperan en la política, la sociedad y las artes dominicanas (Horn 2014: 18).

El contexto en el que escribe Hernández demuestra que desde el ámbito de la literatura y desde las instituciones culturales se han impulsado prácticas sexistas, dado que la literatura es un tipo de aparato ideológico que sirve

para formar subjetividades[1]. En otras palabras, la literatura es un discurso vinculado a instituciones de poder y, por ende, permite apreciar las ideologías principales en torno al género. Con todo, la literatura también puede ser un discurso que proponga cambios que socaven dichas instituciones. Con esto en mente nos proponemos analizar los cuentos «El suegro» y «El mejor», ambos en *Alótropos* (1989), el segundo volumen de relatos de Hernández, por el cual la autora empezó a recibir reconocimiento de la crítica a finales de los ochenta[2]. Nos enfocamos en esos dos cuentos porque remiten a los años finales de Trujillo y a la época en que Joaquín Balaguer estuvo en el poder durante doce años, y porque en ellos el tipo de feminidad avalada por el régimen se utiliza para burlar la masculinidad hegemónica y escapar de un entorno opresivo. La valía de estos cuentos –y de otros que ha publicado Hernández– radica en cómo apuntan a formas de pensar estrategias de resistencia en contextos autoritarios. Aludiremos a algunas de las premisas de Judith Butler sobre la *performance* con el fin de subrayar posibles líneas de fuga detrás de la normalización de la feminidad y de los papeles de género «tradicionales».

El tenorio burlado: sororidad entre suegra y nuera en «El suegro»

En «El suegro», una voz narrativa en tercera persona relata la pugna que tiene Elena, una mujer joven con ganas de estudiar e independizarse, con sus suegros, Francisco Pepén y Doña Sara, cuando decide informarles que se muda a otra casa. Elena espera a las siete de la noche para darles la noticia

---

[1] Sobre los aparatos ideológicos y su papel en la construcción de subjetividades, véase Althusser 1971.

[2] El primer volumen de cuentos de Hernández se titula *Las mariposas no temen a los cactus* (1985). Los relatos fueron publicados inicialmente en el periódico *El Sol*. Hernández escribió estas historias para concienciar al público, ya que la mayoría de las narraciones provienen de situaciones reales que muchas mujeres tienen que enfrentar (aborto, violación, violencia doméstica o falta de atención médica adecuada, por ejemplo). La autora ha expresado en ocasiones que *Las mariposas no temen a los cactus* no es un libro estrictamente literario debido a su tono abiertamente político. Es por eso que aunque *Alótropos* (1989) es su segundo libro de cuentos, algunos lo consideran el primero. Para más información véase González 2000.

porque a esa hora Doña Sara está terminando su jornada de catorce horas y Francisco Pepén suele tomar asiento en una mecedora «desde la cual divisaba a quienes salían y entraban a la casa» para calificar «el grado de maldad o bondad en cada hecho ejecutado por los parientes que se desplazaban en los mil metros cuadrados de su poder añejo» (Hernández 1989: 112).

La voz narrativa indica que Elena miraba a su suegra en todo momento y hablaba en un tono altivo a pesar de que tenía mucho miedo. El temor de Elena se debe a que su mensaje realmente es para su suegro, un señor mayor que manda en todos los asuntos familiares y cuyos problemas económicos y desgaste físico lo han vuelto irascible. En resumidas cuentas, Francisco Pepén es «el de la palabra final, el señor que resarcía la mortal inseguridad de macho gastado y rico rural empobrecido con gritos intermitentes o silenciosas amenazas […] creando vicios originales y caprichos ridículos de pobres con "apellido", infulados por un ayer en el cual la familia recibía al Jefe en su casa» (Hernández 1989: 112-113).

El suegro lo controla todo y fomenta que sus hijos abusen sexualmente de las adolescentes del campo. En este sentido, la familia de este cuento es un microcosmos del país bajo el trujillato y bajo la masculinidad hegemónica que el régimen apoyó. Por lo tanto, este relato tiene algunas semejanzas con lo que ha señalado Doris Sommer en su estudio *One Master for Another* (1983) sobre el uso frecuente de ideologías populistas que equiparan la nación con la familia y, por lo general, afianzan el patriarcado en aras de encontrar soluciones políticas y pacíficas a los desafíos históricos del país. Francisco Pepén, desde la mecedora donde juzga a todos sus familiares y blande su bastón como si fuera un cetro, perpetúa una masculinidad agresiva e hipersexualizada semejante a la de Trujillo, toda vez que su vínculo con El Jefe se parece al sistema de compadrazgo que cimentó el poder del dictador en muchas áreas rurales (Horn 2014: 39-42).

Cabe añadir que Francisco Pepén exige a las mujeres de la familia que se encarguen de criar no solo a sus hijos y nietos, sino a los que sus respectivos maridos han procreado fuera del matrimonio. Estas circunstancias han hecho que Elena esté lista para irse de ese entorno en el que siempre hay malentendidos, chismes y pleitos entre ella, su suegro y sus cuñados. Al reiterar que ha conseguido una casa y que se muda al día siguiente, mira a Doña Sara a la cara y le da lástima verla tan sufrida. La voz narrativa interrumpe lo que está sucediendo en la casa de Francisco Pepén para dar

paso a las memorias de Doña Sara, quien «había contemplado el espectáculo de su vida consumiéndose en dosis diarias; primero con incredulidad, luego con estupor, y al final con una rebelde resignación; alimentada en la responsabilidad con los hijos y el miedo a perder lo poquísimo que poseía: su nombre, su crédito de buena gente» (Hernández 1989: 113).

Francisco Pepén siempre tuvo fama de mujeriego. Todo cambió cuando se fijó en Sara. Es decir, aunque Francisco Pepén era un hombre «con influencia» que había poseído a un sinnúmero de mujeres, escogió a Sara a la hora de buscar esposa porque ella tenía «una esmerada educación cristiana, pudorosa y hogareña» (Hernández 1989: 114). Francisco Pepén aduló a la familia de Sara con costosos regalos y los padres de ella no dudaron en darle su mano en matrimonio. La boda marcó un hito en la historia de la región por la pompa y el boato de la ceremonia. El día de la boda Sara se convirtió en «la agraciada por el amor y la rendición del Donjuán, la que lo había sujetado con las cosas más simples y valederas, la que lo dominaba con el esplendor de su corazón puro» (Hernández 1989: 114). Así pues, Doña Sara cree erróneamente que ella es como el personaje Doña Inés de *Don Juan Tenorio* porque su amor, su religiosidad y su inocencia tienen el poder de redimir a Francisco Pepén.

El casamiento de un tenorio como Francisco Pepén no era del todo inusual, y de hecho guarda relación con la manera en que Trujillo y los hombres de la élite dominicana solían casarse y presumir de tener una familia «oficial», a pesar de que seguían teniendo un sinnúmero de amantes (Horn 2014: 39-40). Además, la descripción del tipo de educación que tiene Doña Sara también coincide con la que fomentaba el régimen para las mujeres. La misma tenía como meta institucionalizar la maternidad para que ser madre prácticamente fuera el único papel que la mujer desempeñara en la sociedad (Horn 2014: 38-39; Hernández 1986: 134). De ese discurso en torno a la maternidad se desprende que en el cuento el suegro tema que Elena eche a perder a sus nietos, al ella asumir otros roles mediante el trabajo y el estudio fuera del hogar. Es también gracias a ese discurso que Francisco Pepén exige que las mujeres se encarguen de criar a los niños y de mantener la casa en orden.

La voz narrativa deja a un lado las retrospecciones de Doña Sara para dar paso a la reacción de Francisco Pepén cuando Elena les informa de que se mudará al día siguiente. Como es de esperar, Francisco Pepén –airado–

da golpes en el piso con su bastón y le dice a Elena que puede irse a donde quiera, pero no puede llevarse a sus nietos. Elena continúa mirando fijamente a Doña Sara y le responde: «Mis hijos los parí yo, vinieron de mis entrañas; esos se van conmigo a donde yo vaya» (Hernández 1989: 115). La pelea familiar continúa con las palabras soeces de Francisco Pepén, quien insiste en que los hijos de Elena deben quedarse con él. Por su parte, Elena está tan acostumbrada a los insultos que estos no le causan asombro. Con todo, vale la pena reparar en algunos aspectos de los insultos utilizados por Francisco Pepén, porque revelan el tipo de feminidad y masculinidad que predomina en este entorno.

Si bien Francisco Pepén tiene reparos en que sus nietos se vayan, a él no le molesta que su hijo –el esposo de Elena– se marche cuanto antes. Esto se debe a que, según Francisco Pepén, Elena ha convertido a su hijo en «una mierda, un maricón sin carácter» (Hernández 1989: 115). Los insultos que recibe el esposo de Elena ejemplifican cómo las consecuencias de un discurso machista y autoritario arraigan «[the] celebration of male activity and female receptiveness as well as *a hierarchy of men over women and those dependent beings (i.e., other men) metaphorically understood as women*» (Sommer 1983: 7-8; énfasis mío). En otras palabras, este discurso discrimina y oprime a las mujeres y a aquellos hombres que, de una forma u otra, transgreden la masculinidad normativa. Francisco Pepén también arremete contra las mujeres, pues las animaliza y expresa que estas «se escogen como las vacas, por la raza» (Hernández 1989: 115). Según él, el problema familiar consiste en que su hijo se casó con Elena, que en vez de «vaca» es «una viralata» que «no para un pie en la casa, dizque estudiando, dizque trabajando. Si cría esos muchachos, nada bueno se podrá esperar de ellos, sobre todo de las hembras» (Hernández 1989: 115).

Como ya hemos mencionado, esta familia representa un microcosmos del país. Sin embargo, el país está en transición y los valores de la dictadura están cambiando lentamente. La época en que el Jefe visitaba a la familia quedó atrás; tampoco Francisco Pepén tiene ya la fuerza, la riqueza ni el poder que tenía antes. En esta coyuntura histórica más mujeres empiezan a ir a la universidad y a trabajar fuera del hogar (Hernández 1986: 144-145). De ahí que Elena sea mal vista: es «la viralata», la «mala madre», cuyas prioridades no compaginan con el ideal de feminidad que todavía impera en el país. Su contrapartida es Doña Sara, que lo único que tiene es su fama

de buena gente al ser sumisa y amoldarse a lo que el *statu quo* exige de las mujeres. En este sentido, Elena y Sara son opuestas y la voz narrativa enfatiza que Elena a quien mira y le habla de frente es a Doña Sara, a pesar de que el que lo controla todo sea su marido. Podemos entender que, en este caso, el sistema machista contribuye a la falta de sororidad, dado que «women were enlisted into a patriarchal state project of controlling and denouncing "disorderly" women and thereby dividing women amongst themselves into "orderly" and "disorderly" or "good" and "bad" women» (Horn 2014: 26).

Ahora bien, Doña Sara demuestra su solidaridad con Elena y la ayuda a mudarse sin que Francisco Pepén intervenga. Doña Sara actúa de forma inesperada, pero sin transgredir en ningún momento su papel de esposa noble y dócil. Ejecuta la *performance* patriarcal de la esposa abnegada, pero de modo instrumental, con el fin de ayudar a su nuera.

El suegro continúa refunfuñando desde su estrado (es decir, desde la mecedora donde divisa todo lo que pasa a su alrededor) y Elena decide alejarse del lado de la casa donde están sus suegros. Doña Sara sigue con su rutina diaria y procede a lavarle los pies y a darle un masaje a Francisco Pepén en las piernas. Horas más tarde, prepara todo lo que su marido necesita para dormir: la tisana, el mosquitero y la pastilla de dormir. Doña Sara acompaña a Francisco Pepén a la cama, ya que él está tan débil que necesita que lo ayuden a caminar hasta la habitación y a ponerse el pijama. La mujer lo asiste como de costumbre y, a pesar de estar exhausta tras catorce horas de labores en el hogar, se tiende al lado del marido por si a este se le antoja tener relaciones sexuales. En esta ocasión «él no dio indicios de que fuera a servirse. De hecho, y aunque tenía hijos de edades similares a los bisnietos, requería rara vez de [los] servicios [de Sara]» (Hernández 1989: 116). De lo dicho se desprende que aunque Francisco Pepén está enfermo y no pueda valerse por sí mismo, todavía sigue engendrando hijos de otras mujeres. En resumidas cuentas, su fama de donjuán no ha disminuido y se sobreentiende que él y sus hijos se dedican a burlar a las mujeres de la comunidad.

Doña Sara se acuesta en la cama hasta que su marido se queda profundamente dormido. Tras sentarse un rato en la mecedora y escuchar canciones de amor, busca a Elena para decirle: «Váyanse bien temprano. No me digas dónde vivirán. Preparen la mudanza sin preocupación. Francisco Pepén estará dormido cuando se marchen» (Hernández 1989: 116). Que la nuera pueda empacar e irse despreocupadamente se debe a que Sara ha diluido

diez pastillas de dormir en la tisana de Francisco Pepén, toda vez que él se había tomado una pastilla por su cuenta. En suma, el suegro no notará que Elena se ha ido con su esposo y sus hijos porque probablemente muera de una sobredosis de somníferos.

Judith Butler sostiene que el género es una construcción social a base de discursos y de la *performance* de prácticas sociales normativas. Según esta premisa, el género se forma a través de «una repetición estilizada de actos» (Butler 1998: 297). Elena es acosada por el suegro porque, al decir de Butler, «los que no hacen bien su distinción de género son castigados regularmente» (1998: 301). No obstante, para entender las acciones de Doña Sara al final del cuento hay que considerar que

> si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género. (Butler 1998: 297)

Dicho de otra manera, si la identidad de género se basa en una repetición continua de actos que la consolidan, el potencial transformador surge cuando se rompe con las repeticiones que reafirman dicha identidad. En el caso que nos ocupa, esta ruptura no es totalmente radical, porque la variación en la repetición de actos no subvierte o altera la feminidad normativa que encarna Doña Sara.

Por otro lado, aunque las acciones de Elena sean «radicales» en comparación con las de su suegra, estas no han tenido el efecto deseado al momento de desafiar al suegro y lo que este representa. No obstante, Doña Sara no levanta sospechas al repetir deliberadamente el papel convencional de la feminidad, a pesar de que lo haga para ayudar a una «mala mujer». El aspecto subversivo radica en repetir el patrón tradicional a fin de ayudar a otra mujer a escapar del personaje masculino que tiene el control de todo. Así pues, el donjuán es burlado en su propia casa; esta vez, a diferencia de la versión decimonónica de Zorrilla, no hay oportunidad de redención mediante el amor de una doña Inés. La redención estriba en que Elena estudie, trabaje, críe a sus hijos sin Francisco Pepén, y rompa así el ciclo de opresión al que han estado sometidas Doña Sara y las otras mujeres de la comunidad.

El agente burlado y la anfitriona astuta en «El mejor»

«El mejor» es el otro cuento de *Alótropos* en el que nos enfocaremos en este estudio[3]. En este, el agente Rodríguez va a arrestar a una mujer, pero fracasa al ser engañado y envenenado por ella. A lo largo del relato hay fragmentos en cursiva que contienen la información que un coronel del Servicio Secreto le ha dado al agente Rodríguez sobre seis terroristas que, tras haber pasado varios meses en el extranjero, han llegado a la República Dominicana. La voz narrativa, en tercera persona, no aporta muchos datos que permitan establecer con certeza en qué época transcurre la acción. Con todo, la mención de «un cuero de los de Herminia» y lo escandaloso que resulta que algunos personajes hayan estado en Cuba permiten situar la acción durante los años en que Balaguer estuvo en el poder tras la muerte de Trujillo (Hernández 2005: 60, 62)[4].

El cuento comienza justo cuando el agente Rodríguez se dirige hacia el apartamento de una mujer que presuntamente pertenece al grupo terrorista en cuestión. Durante el trayecto Rodríguez repasa mentalmente todos los éxitos que ha alcanzado en su carrera y se pregunta una y otra vez por qué el coronel lo ha mandado a detener a la mujer.

Rodríguez es el mejor agente del Servicio Secreto y se siente menoscabado porque no le han permitido perseguir a uno de los cinco hombres que conforman el grupo terrorista. Ante su mala actitud el coronel le explica que los presuntos terroristas son comunistas y «*entre [ellos] no hay distinciones […] Lo mismo da un hombre que una mujer. Para ellos son iguales, hacen lo mismo, piensan igual*» (Hernández 2005: 60; énfasis del original). El agente sigue las órdenes de su superior a regañadientes y se persona en el apartamento de «la terrorista». A pesar de todo, Rodríguez toma las precauciones necesarias y procura llevar su arma de reglamento cuando toca a la puerta del apartamento.

Una mujer risueña abre la puerta y lo invita a pasar como si él fuera un conocido al que estuviera esperando. El apartamento está muy limpio y exquisitamente decorado. La mujer le ofrece asiento, lo invita a ponerse

[3] Cito por la edición más reciente del cuento, en Hernández 2005.

[4] El Night Club Herminia fue uno de los prostíbulos más famosos durante los doce años de Balaguer.

cómodo e inicia una corta conversación sobre la belleza del país. Inmediatamente hay una parte en cursiva donde se indica que las autoridades no han podido obtener datos suficientes sobre el «plan subversivo de gran magnitud» que el grupo terrorista piensa llevar a cabo. Lo poco que saben es que los supuestos integrantes del grupo han estado en Libia y en Cuba. Lo interesante de estas intromisiones es que dan información, pero esta es tan general que cualquier sujeto podría ser uno de los sospechosos, toda vez que la «terrorista» es una anfitriona y una ama de casa perfecta que, al seguir al pie de la letra las normas de etiqueta y urbanidad, se asemeja a una ciudadana ejemplar. Resulta llamativo el comportamiento de la mujer, en tanto los buenos modales y la hospitalidad pueden vincularse a cuestiones de ciudadanía. Es decir, el ciudadano ejemplar practica las buenas costumbres en aras de construir la patria, mientras que su contraparte, el terrorista, la destruye[5].

Beatriz González Stephan ha demostrado el carácter civilizatorio de los proyectos fundacionales del siglo XIX, que recurrieron a leyes, normas, libros y catecismos para domesticar la barbarie, dulcificar las costumbres y contener la violencia (González Stephan 1996: 20). Consecuentemente, los manuales de urbanidad y otros textos escritos fungieron de herramientas en las sociedades modernas para regular y controlar los cuerpos y convertirlos en «sujetos del Estado» (González Stephan 1996: 18, 22). Es por eso que en la *Cartilla cívica para el pueblo dominicano*, difundida durante la dictadura trujillista y cuya última edición data de 1951, se estipula que el peor enemigo del buen ciudadano es el revolucionario, que «quiere matar a todos los que pueda y cogerse todo lo que encuentre: lo tuyo y lo de tus vecinos» (Trujillo 1951: 82). Esa descripción del revolucionario lo ubica en el plano del terrorismo. Por otro lado, el ciudadano ejemplar cumple sus

[5] Queda fuera del objeto de este artículo el debate sobre qué es un terrorista. Ahora bien, concuerdo con Jacques Derrida cuando arguye que la dificultad de definir o determinar qué o quién es un terrorista se debe a que un terrorista puede ser considerado un héroe nacional en algunos contextos y a que el terrorismo suele ser el resultado de la violencia fundacional de muchos estados. Por eso la categoría de «terrorista» se puede manipular de forma tal que sea imposible determinar a ciencia cierta quién es terrorista y quién un héroe. Véase al respecto la entrevista a Derrida en Borradori 2003.

compromisos, ayuda a su vecino, comparte lo que tiene, trabaja y vive en armonía con los demás (Trujillo 1951).

Lo interesante del personaje femenino en «El mejor» es que obedece al pie de la letra las reglas de la *Cartilla cívica* y las del *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño. Como han explicado Beatriz González Stephan (1996) y María Fernanda Lander (2003), este manual decimonónico –que se ha seguido reeditando en el siglo xxi– responde a la necesidad de que América tuviera una imagen civilizada. Los buenos modales de los ciudadanos de las distintas repúblicas ayudarían a crear dicha imagen. En «El mejor» se siguen cabalmente las reglas de decoración, del recibimiento de visitas, de la conversación apropiada y de las reglas de los juegos de mesa que se mencionan en el *Manual* (Carreño 1991: 105-107, 133, 174, 353). De hecho, la mujer del cuento es tan hospitalaria que va a la cocina a prepararle al agente Rodríguez un café especial que ella misma tuesta y filtra con colador de tela. Rodríguez aprovecha que la mujer está en la cocina para husmear un poco por el apartamento, pero no encuentra nada comprometedor. Por su parte, la anfitriona pone música para que Rodríguez se entretenga mientras ella termina de preparar el café. La buena música, el orden que hay en el lugar y la hospitalidad de la mujer hacen que Rodríguez dude y se diga para sus adentros que «debe haber un error», y el aroma del café que prepara la mujer lo hace exclamar en voz alta: «¡Huele bien ese café!» (Hernández 2005: 63).

Rodríguez no se atreve a preguntarle el nombre a la mujer, así que opta por preguntarle si vive sola. Ella le responde que sí, pero que tiene tantos amigos que su soledad no le molesta. Una vez más las letras en cursivas interrumpen el relato para presentar la información que el Servicio Secreto le ha dado a Rodríguez sobre el grupo terrorista. Aunque no pueden asegurarlo, los investigadores creen que la mujer es la amante de uno de los hombres del grupo. Este detalle parece insustancial, pero está vinculado a los estereotipos sobre las mujeres que abrazan el terrorismo. En su estudio sobre la agencia femenina en discursos terroristas, Liz Sage comenta que una de las explicaciones estereotípicas para entender a la mujer que se une a un grupo terrorista se basa en «the persuasive words of a militant man she loves obsessively» (2013: 28). Esta explicación reduccionista, que Sage critica, circunscribe los actos de violencia llevados a cabo por mujeres al ámbito de lo doméstico, y sutilmente implica que ellas no luchan por cuestiones

de gran envergadura en el plano mundial, sino que se dejan llevar por sus emociones y no por un pensamiento lógico y coherente (2013: 28-29). De igual forma, Hernández sostiene que durante las insurrecciones previas al mandato de Balaguer se usaron un sinnúmero de estereotipos sexistas para subestimar el potencial revolucionario de las mujeres y considerarlas un elemento «no subversivo e inherentemente pasivo» (1986: 145).

En «El mejor», Rodríguez no logra conciliar que esa mujer tan femenina, culta y cordial que tiene delante sea una terrorista comunista; se supone que una mujer terrorista «deviates from an infinitely tolerant femenine norm in her turn to violence» (Sage 2013: 29). El hecho de que la información sobre las posibles relaciones amorosas de la mujer se mencione justo cuando Rodríguez entiende que hay un error demuestra que está tratando de reconciliar de alguna forma la imagen que tiene de un/a terrorista con la de la mujer que está visitando. Rodríguez cree que «debe haber un error», a menos que ella esté metida en el grupo porque está enamorada. En ese caso, ella no debería representar un desafío para Rodríguez, porque, en su pensar estereotípico, «her violence comes from the domestic, familial sphere, or by coerced indoctrination from the men around her into "big ideas" she would not otherwise understand or even be conscious of [...] She is never quite the rational master of her own work and thus is deprived of any agency» (Sage 2013: 29). Después de todo, Rodríguez es el mejor agente, y no debería resultarle difícil engañar o burlar a la supuesta terrorista para que ella suelte prenda de lo que sabe.

Ahora bien, hay que reparar en por qué ella invita a Rodríguez a una partida de ajedrez durante la visita. Rodríguez admite que no sabe jugar y que el juego le parece muy complicado como para aprenderlo en ese momento. Sin embargo, ella resume el juego de la siguiente manera para hacerle cambiar de parecer: «Se trata de un simple enfrentamiento entre dos ejércitos. Cada uno procura defender a su rey y aniquilar al contrario. Táctica, avance, ofensiva, contraofensiva, habilidad y cálculo: simple estrategia militar. Es una guerra interesante» (Hernández 2005: 64). Ante la negativa del agente, la mujer vuelve a pedirle que juegue ajedrez; un hombre tan atento como él debe ser un caballero y «no negarse al ruego de una dama» (Hernández 2005: 64). Una vez más el lector tiene acceso a los datos que le han dado a Rodríguez. En esta ocasión se reitera que el grupo terrorista privilegia la lucha militar, razón por la cual «*a este tipo de asociación hay que*

aniquilarla en el embrión. De lo contrario, crece como parásito entre vagos y malogrados de toda laya» (Hernández 2005: 64-65; énfasis del original)[6].

Rodríguez no ha entendido el mensaje cifrado detrás del juego de ajedrez, y sigue pensando que «alguien debe haberse equivocado» (Hernández 2005: 65). Las referencias a su vida amorosa con un terrorista, entre otras cosas, indirectamente lo llevan a subestimar la inteligencia y peligrosidad de la mujer y a ignorar que el juego de ajedrez precisamente resalta su astucia y habilidad estratégica. Su último intento por identificarla fracasa; la llama «María» y luego «Eugenia» para que ella misma rectifique su nombre, pero la mujer no se da por aludida.

Antes de proceder con la partida de ajedrez, la mujer regresa a la cocina para preparar limonada. Rodríguez cree que ella está interesada en él: «Los rasgos de[l] rostro [de ella] cobraban definición; en los ojos aparecían unos hilillos aceituna. Él pensó que actuaba deliberadamente para impresionarlo. Ese pensamiento le gustó» (Hernández 2005: 66). Una vez empiezan las clases de ajedrez, se intercala un último párrafo en cursiva con los datos que Rodríguez ha recibido de sus superiores, donde se describe un ataque terrorista llevado a cabo por una mujer en el que mueren treinta personas, aunque la información en cursiva no indica que la mujer que ocasionó esas treinta muertes y la que Rodríguez está visitando sean la misma. Tampoco hay detalles del país donde ocurre el ataque. Por ende, no queda claro si esta información simplemente sirve para dar un ejemplo del terrorismo cometido por mujeres o si la idea es insinuar que la mujer con quien Rodríguez toma limonada y juega ajedrez es la causante de esas treinta muertes.

La mujer le reitera a Rodríguez que el juego de ajedrez es sencillo y lo alaba por ser un excelente alumno. Le explica que «no es suficiente con mover las fichas. Cada movimiento tiene un fin calculado» (Hernández 2005: 66). Como ha empezado a oscurecer, Rodríguez se levanta para irse, no sin antes indicarle a la mujer que le enseñe cómo mover bien las fichas en otra ocasión. Al montarse en su automóvil, Rodríguez sigue confundido

---

[6] La información que se le da a Rodríguez guarda mucha relación con las creencias de Balaguer sobre los grupos comunistas de aquel entonces. En el cuento se compara a los terroristas comunistas con parásitos; el mandatario había definido el comunismo como un virus que amenazaba a la República Dominicana. Al respecto, véase Balaguer 1983.

por los eventos del día y se pregunta si acaso él y la mujer se conocían de antes. Poco después el agente Rodríguez tiene que detener el auto porque se siente muy mal. Vomita copiosamente y cae de rodillas en la calle. Se percata de que su arma de reglamento ha desaparecido y exclama entre vómitos: «¡brujería!» (Hernández 2005: 67). Rodríguez, el mejor agente del Servicio Secreto, que se había sentido subestimado porque se le asignó arrestar a una mujer, ha sido burlado por ella, incluso a pesar de que ella misma, con la metáfora del juego de ajedrez, le indicó lo que iba a hacer. Pero Rodríguez no puede aceptar que él es el rey muerto del tablero y que la astucia de la mujer lo ha derrotado; por eso antes de morir la llama bruja, puesto que para su ego herido solo mediante algo sobrenatural u oculto una mujer podría aventajarlo.

La voz narrativa refiere que la gente se asoma por los balcones para ver «el espectáculo» que Rodríguez está dando en plena calle. La maestría de este final o, para ser más precisos, el arte de la última oración del cuento, es que remite al primer párrafo, donde se describe la carrera de Rodríguez como otro tipo de espectáculo en el cual él es la estrella: «Sus *actuaciones* habían sido nítidas, al punto de hacer imposible toda especulación sobre su presencia en los *escenarios* donde fue el *protagonista sobreviviente*» (Hernández 2005: 59; énfasis mío). En el último acto de su vida –frente a los vecinos del lugar como espectadores– el mejor protagonista no sobrevivirá.

Al igual que en «El suegro», en este relato tenemos un personaje femenino que no transgrede la feminidad convencional, lo que precisamente le permite engañar al agente Rodríguez. La mujer en «El mejor» es la anfitriona perfecta, al punto de resultar un calco de la buena conducta femenina que describen manuales como el de Carreño. Al representar deliberadamente un papel convencional de feminidad, es capaz de lograr un objetivo personal –librarse del agente que tiene órdenes de arrestarla–. El personaje masculino ha aceptado la creencia de que las mujeres «should remain entirely within the domestic sphere. In other words, women are denied any capacity to act within the abstract realms of the ideological, religious, political, and cultural. In the epistemology of terrorism, women across the globe are read as being outside of the systems in conflict» (Sage 2013: 30). Dicha creencia hace que el agente Rodríguez se descuide ante una mujer demasiado femenina y «casera» como para ser terrorista; si lo fuera, probablemente sería solo porque está enamorada de un terrorista.

En ambos cuentos, que pueden vincularse al ocaso de la dictadura trujillista y a la época en que Balaguer estuvo en el poder, los personajes femeninos están en situaciones donde una figura masculina las controla o las vigila. Ambos personajes femeninos se circunscriben deliberadamente al papel socialmente establecido para que Francisco Pepén y el agente Rodríguez bajen la guardia ante ellas. Si bien la mayor parte de estas *performances* reafirman y reproducen normas y valores socialmente impuestos en lo tocante a la construcción de identidades de género, queda espacio para la transgresión. La línea de fuga se halla en seguir el papel convencional de la mujer a fin de que la repetición instrumental y deliberada de actos vinculados a la construcción de género no levante sospechas y permita una variación que ponga en jaque a los personajes machistas. De este modo, la astucia femenina permite burlar a los burladores; en uno de los casos, propicia también la solidaridad entre mujeres. Estos dos cuentos no necesariamente destruyen la heteronormatividad o la feminidad normativa, pero apuntan a cómo en ciertos contextos la *performance* de la esposa sumisa o de la anfitriona perfecta pueden usarse para fomentar la sororidad y librarse de individuos sexistas que responden a los intereses de aparatos represivos.

Bibliografía

Althusser, Louis (1971): *Lenin, philosophy and other essays*. London: New Left Books.

Balaguer, Joaquín (1983): *Entre la sangre del 30 de mayo y la del 24 de abril*. Santo Domingo: Industrias Gráficas Manuel Pareja.

Borradori, Giovanna (2003): *Philosophy in a time of terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.

Butler, Judith (1998): «Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». En *Debate Feminista* 9 (18): 296-314.

Cabrera Cabrera, Vinicio (2010): «Cosas del decir: entre Ángela Hernández y Tomás Castro». En Ospina, Helena (ed.): *Editores y escritores: dos protagonistas inseparables*. San José: Promesa, 363-369.

Carreño, Manuel (1991): *Manual de urbanidad y buenas maneras: de consulta indispensable para niños, jóvenes y adultos*. Bogotá: Panamericana.

González, Carolina (2000): «An Interview with Ángela Hernández Núñez». En *Callaloo* 23 (3): 999-1010.

González Stephan, Beatriz (1996): «Economías fundacionales: diseño del cuerpo ciudadano». En González Stephan, Beatriz (ed.): *Cultura y tercer mundo*. Caracas: Nueva Sociedad, 17-47.

Hernández, Ángela (1986): *Emergencia del silencio*: *la mujer dominicana en la educación formal*. Santo Domingo: Editora Universitaria.

— (1989): *Alótropos*. Santo Domingo: Alas.

— (2005): «El mejor». En *Masticar una rosa y otros cuentos antologados*. Santo Domingo: ABC, 59-67.

Horn, Maja (2014): *Masculinity after Trujillo: the politics of gender in Dominican literature*. Gainesville: University Press of Florida.

Lander, María (2003): *Modelando corazones: sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo xix*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sage, Liz (2013): «The Impossible Terrorist: Women, Violence, and the Disavowal of Female Agency in Terrorism Discourses». En *Sussex Research Online*: <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/79236/1/Sage%20-%20Impossible%20Terrorist%20%20May%202013.pdf>.

Sommer, Doris (1983): *One master for another. Populism as patriarchal rhetoric in Dominican novels*. Lanham: University Press of America.

Sosa, José (2016): «Ángela Hernández: Premio Nacional de Literatura 2016». En *Acento*: <https://acento.com.do/cultura/angela-hernandez-premio-nacional-de-literatura-2016-8318367.html>.

Trujillo, Rafael L. (1951): *Cartilla cívica para el pueblo dominicano*. Buenos Aires: Talleres Gráficos.

Zorrilla, José (2006): *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra.